Cena numeru z dodatkiem nutowym 50 gr.

CHÓR MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY MUZYCE CHÓRALNEJ
ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH I MUZYCZNYCH W WARSZAWIE

ROK V WARSZAWA, LUTY 1938 № 2

KAROL HŁAWICZKA

ODNALEZIENIE ORATORIUM JÓZEFA ELSNERA „MĘKA PANA NASZEGO JEZUSA CHRYSTUSA"

Podczas lektury niedawno wydanych przez Opieńskiego ‚Listów Fryderyka Chopina" [1]) zwróciłem szczególną uwagę na list Chopina do Józefa Elsnera z dnia 24 lipca 1841 r., z którego wynika, że Chopin starał się w Paryżu o wydanie jakiegoś oratorium Elsnera u nakładcy Schlesingera. W liście tym wyraża się Chopin w następujących słowach o dziele swego nauczyciela: „Jakże żałuję, żem nie słyszał w Petersburgu tego Pańskiego utworu, który, przekonany jestem, wyższy nad wszystko w tym rodzaju napisane stoi. Niewątpliwie. że w Niemczech drukować go Pan każesz i przekonany jestem, że jeszcze gdzieś w Kolonii, w Moguncji, w Duesseldorfie albo w Lipsku, gdzie co rok muzykalne festyny, wkrótce Pańskie arcydzieło usłyszę. Kraj także, w którym często takie oratoria dają i który tylko dla takich dzieł ma słusznie szacunek, gdzie tysiąc śpiewaków łatwo zebrać ku temu celowi, gdzie Neukomm i Mendelssohn więcej znani, jak Adam i Halevy — Anglia pewno też chwyci się Pańskiego dzieła i może kiedy w Birmingham, w dużej sali, umyślnie na takie rzeczy zbudowanej, gdzie kilka lat temu Neukomm kazał najogromniejsze postawić organy — może się tam kiedy jeszcze zejdziemy i będę mógł obok Pana admirować i rozpływać się nad tym, co mnie dziś unosi na sam domysł".

Oratorium, o którym Chopin mówi, to pierwsze polskie oratorium wielkopostne arcydzieło Elsnera „Męka Naszego Pana Jezusa Chrystusa czyli Triumf Ewangelii".

---

[1]) Listy Fryderyka Chopina. Zebrał i przygotował do druku Dr. H. Opieński. Warszawa 1937. Str. 173.

Należy przypuszczać, że nie tylko sama grzeczność każe wdzięcznemu uczniowi prawić takie komplementy pod adresem dzieła Elsnera. Wysokie mniemanie Chopina o wartości artystycznej oratorium elsnerowskiego jest zresztą zupełnie zgodne z entuzjastycznymi sądami współczesnych Elsnerowi znawców muzyki, Sikorskiego, Karasowskiego, Sowińskiego.

To też szukając materiału chóralnego do koncertu kościelnego, dopytywałem się o partyturę „Męki Pańskiej". Niestety nie znalazłem jej ani w Bibliotece Narodowej ani w Bibliotece Warszaw. Tow. Muzycznego. W tej ostatniej, za pierwszej mej bytności, natrafiłem tylko na „libretto" oratorium w języku łacińskim z tłumaczeniem polskim. Sekretarz biblioteki p. Mrozowski poradził mi jednak poszukać partytury w kościele ewangelickim w Warszawie, gdzie dzieło Elsnera sto lat temu w r. 1838 po raz pierwszy zostało wykonane przy zastosowaniu olbrzymiego aparatu wykonawczego. Sowiński wspomina w swym słowniku[2]) o 320 śpiewakach i 150 muzykach. Dzieło to wystawiono najpierw pod dyrekcją Brauna trzy razy, w trzy lata później w roku 1841 pod dyrekcją Nideckiego, zdaje się, raz, a po śmierci Elsnera w roku 1854 trzy razy. Udałem się więc do sekretarza zboru p. Gollera, który polecił mi przeszukać stos starych nut umieszczony za organami. Tutaj natrafiłem na ślady działalności słynnego organisty Freyera w postaci materiału nutowego do wielu cennych utworów muzyki religijnej Mozarta, Haendla, Mendelssohna, Neukomma i innych. Między tymi utworami zauważyłem także kilka utworów Elsnera, a mianowicie „Alleluja" na chór z orkiestrą, „Kantatę" na głosy solowe, chór i orkiestrę, oraz poszukiwane „Oratorium Elsnera". W pierwszym momencie nie zorientowałem się co do wartości odnalezionych nut, tym więcej, że nie zawierały poszukiwanej partytury. Dopiero w domu po przestudiowaniu odpowiedniej literatury, stwierdziłem, że udało mi się odnaleść przypadkowo arcydzieło Elsnera, od wielu lat uważane za zaginione i bezskutecznie poszukiwane. Opieński tak pisze o tym utworze w swej pracy „Twórczość chóralna w dawnej Polsce"[3]): „Następnym ponoć dziełem Elsnera — dziś zaginionym (o ile nie znajdzie się w przybyłych z Petersburga zbiorach) — była „Pasja Jezusa Chrystusa" na solo, chóry i orkiestrę; dzieło, które niezmiernie cenił Chopin i czynił starania, aby było wykonywane zagranicą". Najwięcej wiadomości o tym dziele zaczerpnąłem z artykułu St. Golachowskiego w „Kurierze Literacko-Naukowym" z roku 1935[4]). Autor wspomina w nim o odnalezieniu „pewnej liczby głosów wokalnych i orkiestrowych, które pozwolą częściowo zrekonstruować partyturę oratorium". Odkrycia tego dokonała p. Alina Nowak-Kowalczewska. Na podstawie rozmowy telefonicznej z p. Golachowskim dowiedziałem się jednak, że odnalezione głosy oratorium odnoszą się tylko do pierwszej części oratorium i są niekompletne. Dalsze szczegóły o odnalezionym arcydziele Elsnera znalazłem w biografii Elsnera, napisanej przez Tadeusza Joteykę[5]), w pamiętnikach Elsnera wydanych przez Ferdynanda Hoesicka[6]) i w pracy dr. J. Reiss'a „Ślązak Józef Elsner".[7])

---

[2]) Albert Sowiński. Słownik Muzyków Polskich. Paryż 1874. Str. 99.

[3]) Księga Pamiątkowa VI ogólnośląskiego Zjazdu Śpiew. Katowice 1930. Str. 79.

[4]) Kurier Lit. Nauk. z dnia 15 kwietnia 1935. St. Golachowski. „Pierwsze oratorium wielkopostne: „Passio Domini Nostri Jesu Christi" Józefa Elsnera.

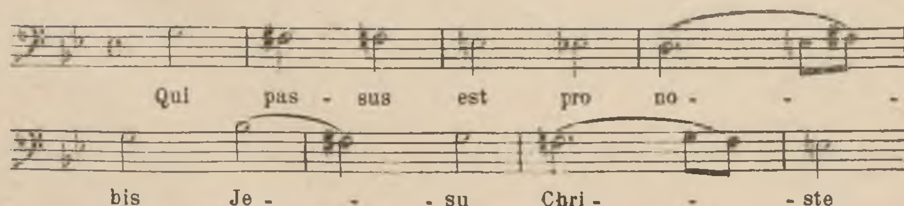
[5]) Tadeusz Joteyko: Józef Elsner. Biblioteczka Muzyczna pod Red. M. Glińskiego.

[6]) Ferdynand Hoesick: Z papierów po Elsnerze. Warszawa 1901.

[7]) Dr. J. Reiss: Ślązak Józef Elsner. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Katowice 1936.

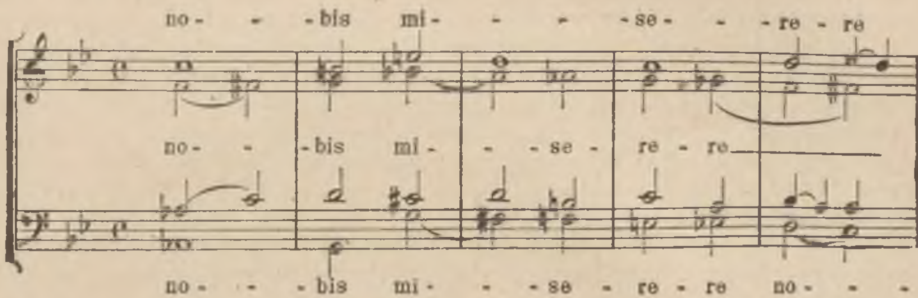
Literatura powyższa utwierdziła mnie w przekonaniu, że znalazłem nuty o wysokiej wartości i to nie tylko ze stanowiska historycznego, ale i praktycznego. Znajdujący się obecnie u mnie materiał nutowy składa się z kompletu głosów orkiestralnych [inst. smyczkowe, podwójne drzewo, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony (czwarty dodatkowy — trombone basso ripieno) pauki i arfa] i z kompletu głosów chóralnych [chór czterogłosowy mieszany i chór czterogłosowy żeński występujący w czwartej części, jako chór aniołów]. Przeważna część głosów pisana jest ręką Elsnera, o czym zresztą kompozytor wspomnina w swoich pamiętnikach. Z głosów solowych mam, na razie tylko głos sopranowy, natomiast w Warsz. Tow. Muz. jest aria basowa duet i tercet, co pozwala na dokładne zrekonstruowanie wszystkich partyj solowych. Trzonem całego oratorium jest historia męki Pańskiej śpiewana przez poszczególne głosy solowe w formie psalmodii, z towarzyszeniem smyczków i arfy. Owóż cała psalmodia z recytatywami znajduje się dokładnie wypisana w kilku głosach smyczkowych, tak że nie będzie większych trudności w rekonstrukcji i tych partyj kompozycji. W chwili obecnej brak tylko trzech krótkich (kilkutaktowych) recitatywów z pierwszej i drugiej części oratorium. Brak ten jednak jest zupełnie nieistotnym wobec bogactwa odnalezionej muzyki, dziesięciu chórów, siedmiu partyj solowych i zespołowych oraz całej psalmodii. To też odtwarzana obecnie partytura umożliwi w niedługim czasie poznanie tego arcydzieła polskiej muzyki religijnej w całości.

Chóry i partie solowe oratorium, stanowiące obramowanie właściwej historii męki Pańskiej, recytowanej śpiewnie na kilku dźwiękach, oparte są na łacińskich tekstach hymnow kościelnych, jak Pange lingua, Qui passus est i psalmów Dawidowych. Część chórów posiada strukturę homofoniczną z drobnymi ustępami imitacyjnymi, część zaś chórów napisana jest w stylu polifonicznym. Dwa chóry (nr. 7,24) skomponowane są w podwójnym kontrapunkcie, trzy zaś inne (5, 11 i 27) zawierają szeroko rozplanowane fugi. Punktem kulminacyjnym dzieła jest fuga końcowa do słów „Alleluja", mieniąca się świeżymi barwami efektownie zmienianych tonacyj. Najciekawszą pod względem harmonicznym jest fuga nr. 11, oparta na następującym temacie chromatycznym:



Pod koniec tej fugi występują miejsca intonacyjnie trudne do opracowania, ale niezwykle ciekawe pod względem brzmienia. (patrz str. 24).

Technika kompozycyj chóralnych oratorium Elsnera oparta na wzorach włoskich i niemieckich, świadczy o dużej znajomości stylu wokalnego, o świetnym opanowaniu polifonii i wyczuciu właściwego charakteru muzyki religijnej. Tematy utworów chóralnych może nie są zbyt oryginalne, zato muzyka tych utworów świadczy o szczerości natchnienia kompozytora i głębokim odczuciu muzycznym. Partie solowe oratorium noszą wyraźne znamiona włoskiego stylu operowego, nie-





które jednak z nich stoją raczej na gruncie klasycznej prostoty. Na szczególne podkreślenie zasługuje przepiękna aria sopranowa „Domine deduc me“ o wysokowartościowej i szlachetnej muzyce w duchu Bethovena.

Recenzenci premiery Męki Pańskiej podnosili walory orkiestry elsnerowskiej. Bezwątpienia świadczy orkiestracja oratorium o dużej rutynie, o świeżych pomysłach, nigdy jednak nie przekracza utartych szablonów szkoły wiedeńskiej. Orkiestra ma specjalne pole do popisu w dłuższej introdukcji oraz w marszu żałobnym, rozpoczynającym część czwartą oratorium. Marsz ten drukowała lipska gazeta muzyczna Neue Zeitschrift für Musik.

Oratorium Elsnera, odgrzebane w stulecie swej premiery, winno na nowo przemówić żywą muzyką. To też niebawem będzie można usłyszeć większe jego fragmenty, a nieco później całość, co umożliwi ogółowi ocenę, czy muzyka ta przetrzymała próbę czasu. Moim zdaniem, oratorium próbę tą przetrzymało i stanowi cenny nabytek polskiej literatury chóralnej. Będzie ono szczególnie cenne dla chórów śląskich, które z pewnością zainteresują się arcydziełem Ślązaka Józefa Elsnera. One też winny wystarać się o fundusze na wydanie partytury, o co bezskutecznie starał się kompozytor za życia, a przyjaciele po jego śmierci·

STEFAN NATANSON.

TEMPO I DYNAMIKA W ŚPIEWIE CHÓRALNYM.

Materiał obserwacyjny, nagromadzony drogą słuchania w ciągu szeregu lat najróżniejszych produkcji chóralnych, zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio przez

radio, był punktem wyjścia rozważań, ujętych pierwotnie w postaci referatu na Walnym Zjeździe Delegatów Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych, potem zaś w postaci artykułu, w dwóch ostatnich numerach „Chóru". Artykuł ten jednak poruszył tylko niektóre zagadnienia, wiążące się jak najściślej z artystycznymi walorami śpiewu chóralnego. Miał on na celu sprecyzowanie dwóch podstawowych warunków, jasności w rytmice i czystości w brzmieniu, bez których o pięknie produkcji chóralnej zgoła mowy być nie może. Oba te bezprzeczne najważniejsze warunki nie są bynajmniej warunkami jedynymi. Nie zaszkodzi też z pewnością, jeżeli, w dalszym ciągu niejako artykułu p. t. „W sprawie rytmiki i czystości intonacji w chórze", rozpatrzymy zagadnienie tempa i dynamiki w śpiewie chóralnym, następnie zaś zastanowimy się nad zasadami, na których opierać się musi właściwa i artystycznie zadowalająca interpretacja utworów chóralnych.

Już w poprzednim artykule została wyraźnie podkreślona różnica pomiędzy rytmem, a tempem. Nie wchodząc już w teoretyczne dociekania, wystarczy stwierdzić, że niewiele jest utworów w literaturze muzycznej o tak wyraźnym i charakterystycznym rytmie, jak mazurki, a niemniej i walce, Chopina, chociaż tempo mazurków waha się od powolnego lento i umiarkowanych andantino czy allegretto do szybszego już allegro, aż do vivo i vivace, a nawet do presto ma non troppo. To samo da się powiedzieć o walcach, których tempo jest zmienne w granicach od lento do molto vivace.

Stąd wynika, że dwa te pojęcia, rytmu i tempa, należy bardzo dokładnie odróżniać, a to tym więcej, że oznaczenie tempa znajdujemy, poza rzadkimi wyjątkami, na czele każdego utworu, podczas gdy rytm oznaczyć się daje tylko samą treścią dźwiękową utworu i niezawsze występuje z całą wyrazistością, na pierwszy rzut oka, jak np. w utworach o powolnym tempie, w których melodia płynie w nutach o równej wartości, dajmy na to w półnutach lub ćwierciach, w taki choćby sposób, jak w kolędzie „Anioł pasterzom mówił...".

Pojęcie szybkości tempa jest, ściśle biorąc, raczej względne. Nie mówiąc już o tym, że allegro czy presto w XVIII w. były znacznie wolniej grane, niż teraz je pojmujemy, ale i dziś niejeden utwór w tempie lento wypadnie zagrać może szybciej od jakiegoś adagio, pomimo że stosunek tych słownych określeń jest odwrotny Skonstruowany przez Mälzla metronom (w 1816 r.) mógłby wprawdzie usunąć raz na zawsze wszelkie trudności, związane z oznaczeniem tempa, ale właśnie kompozytorzy rzadko kiedy posługują się tym skądinąd pożytecznym instrumentem. Pochodzi to stąd przede wszystkim, że wyczucie właściwego dla danego utworu tempa musi być do pewnego stopnia pozostawione wykonawcy, który nawet oznaczenia metronomiczne przyjmuje, jako ogólną raczej wskazówkę, niż jako obowiązującą miarę tempa. Nierzadko zresztą i inne względy mogą mieć wpływ na szybsze lub powolniejsze wykonanie jednego i tego samego utworu: na pięknym fortepianie, wytrzymującym tony długo i równo, zagra się nokturn Chopina znacznie wolniej, niż na starym instrumencie o krótkim już oddechu lub na pianinie o głuchym i matowym tonie.

Dodać tu jeszcze wypada, że oznaczenia tempa nie tylko samo tempo mają na względzie, znacznie częściej bowiem należy je rozumieć, jako w pewnej mierze charakterystykę danego utworu czy jego części. I tak nazwę „allegro" stosuje się bardzo często do pierwszej części symfonii w ogóle, choć kompozytor mógł oznaczyć tempo inaczej. Zresztą różne dodatkowe oznaczenia, jakich kompozytorzy chętnie używają, są najlepszym dowodem, że zasadnicze określenia, adagio, andante czy allegro, nie są ścisłe,

Wszystko to razem prowadzi do wniosku, że w rzeczywistości nie tylko rytm, lecz i tempo muszą być wyczute raczej przez dyrygenta czy wirtuoza, oznaczenia zaś na czele utworu mają wartość wskazówek jedynie. Nie wynika stąd natomiast, jakoby wolno było traktować tempo z zupełną swobodą w ciągu utworu. Przeciwnie, raz przyjęte tempo należy bezwarunkowo utrzymać w całym utworze, jest ono bowiem, obok rytmu i melosu, nie mniej ważnym składnikiem tego, co stanowi zasadniczy charakter kompozycji. Są nawet utwory, jak np. marsze wojskowe, które domagają się bezwzględnej stałości rytmu i tempa, wszelkie zaś odchylenia są tu błędem.

Metronom, jak to już wyżej zostało zaznaczone, jest instrumentem wysoce pożytecznym. Nie miało by jednak sensu kazać mu wystukiwać takt w ciągu wykonywania całego utworu, bo, poza nielicznymi wyjątkami, należy tempo utrzymywać możliwie ściśle, ale elastycznie, jeśli się tak wyrazić wolno. Już sami kompozytorzy piszą w środku utworu różne uwagi co do zwolnienia lub przyśpieszenia tempa, jak, w pierwszym wypadku, meno mosso, ritenuto, ritardando, rallentando, allargando, w drugim zaś — più mosso, animando, accelerando, stringendo i t. p. Tego rodzaju oznaczenia muszą być, rzecz prosta, brane dokładnie pod uwagę, przy czym wszakże pamiętać koniecznie należy o tym, aby właśnie w tych miejscach, zmieniając stopniowo tempo, utrzymywać bardzo wyraźnie rytm utworu, w przeciwnym bowiem razie zostanie zatracona podstawowa linia całej kompozycji.

Poza odchyleniami w tempie, wskazanymi przez samego kompozytora, są również i inne, o których wypada jeszcze wspomnieć pokrótce. Jedne z nich to te, które wprowadza dyrygent świadomie i celowo, jako jeden ze środków ekspresji w związku z tekstem czy też ogólną treścią utworu. Są one czasem konieczne, choć autor, słusznie czy niesłusznie, ich nie zaznaczył. Najczęściej występuje to w pieśniach o budowie zwrotkowej, gdzie każda zwrotka wymaga innej interpretacji. W tych wypadkach rzeczą jest dyrygenta i jego kategorycznym obowiązkiem pamiętać o tym, że żadne tego rodzaju odchylenia w tempie nie mogą pod żadnym pozorem wypaczać zasadniczej muzycznej linii utworu. Jeżeli np. jakaś piosenka ludowa ma być śpiewana w tempie allegretto, to można jedną strofkę zaśpiewać trochę wolniej, inną zaś nieco prędzej, ale nie wolno z pierwszej zrobić adagia, a z drugiej allegra. Zresztą, utrzymane w należytych granicach odchylenia w tempie można zawsze spotęgować w pożądanym kierunku przez odpowiednie efekty dynamiczne, o czym niżej będzie jeszcze mowa.

Jest poza tym rodzaj odchyleń w tempie, które by można nazwać do pewnego stopnia podświadomymi. Rzecz to mianowicie powszechnie znana, że „im czarniej tym prędzej" czyli, że z chwilą, gdy na miejsce całych nut, półnut czy ćwierci zjawiają się ósemki, szesnastki albo jeszcze drobniejszej wartości nuty, tempo samo przez się ulega przyśpieszeniu — i odwrotnie. Tak samo, gdy melodja zmierza wyraźnie ku górze, przejawia się automatycznie skłonność do przyśpieszenia, gdy zaś opada, — do zwalniania. Tego rodzaju odchylenia są nieuniknione, leżą one zresztą w samej naturze rzeczy, a słuchacz, nawet prawdziwie muzykalny, ulegając sam temu psychologicznemu prawu, nie odczuwa takich odchyleń, o ile nie przekraczają właściwej miary. Obowiązkiem wszakże dyrygenta jest baczenie, by tych naturalnych i drobnych skądinąd odchyleń nie potęgować pod żadnym pozorem, by ich nie uznawać, jako zasady, co by nieuchronnie prowadzić musiało do nieznośnej i niczym nieusprawiedliwionej maniery.

Z tego, co dotąd, zarówno w niniejszym, jak i w poprzednim artykule, zostało powiedziane, można łatwo dojść do przekonania, że umiejętne traktowanie rytmu i tempa przy wykonywaniu utworów muzycznych w ogóle, a chóralnych w szczegól-

ności, czyli właściwe i z muzyczną treścią utworu zupełnie zgodne cieniowanie agogiczne (jak się to dziś najczęściej nazywa) stanowi samo przez się bardzo skuteczny środek wyrazu w ręku dyrygenta. Dopiero jednak w połączeniu z cieniowaniem dynamicznym uzyskuje się cały zasób możliwości, na których opiera się artystyczne, a więc przede wszystkim logiczne, ujęcie każdego utworu wykonywanego. Z kolei zatem należy się bliżej zastanowić nad tym, co rozumiemy pod pojęciem dynamiki w muzyce. (d. n.)

AUDYCJE CHÓRALNE W POLSKIM RADIO

(*od 1. I do 25. I*)

Na okres sprawozdawczy nie wiele przypada audycyj chóralnych, większość z nich — to audycje o charakterze bożenarodzeniowym. Do tej kategorii zaliczyć należy m. in. poranek p. t. „Boże Narodzenie w twórczości różnych kompozytorów", nadany w Nowy Rok z Rozgłośni Poznańskiej. W audycji tej wziął udział, prócz solistów, *Chór Kościoła OO. Franciszkanów*, który starannie wykonał z tow. instrumentalnym: F. Nowowiejskiego „Boże Narodzenie" oraz J. Chmielewskiego „Narodzenie Pana".

Trzy pozostałe audycje z grupy „bożenarodzeniowych" poświęcone były niemal wyłącznie kolędom — mamy tu na myśli polsko-szwedzką *audycję wymienną*, audycję z Katowic z udziałem *Zespołu Śpiewaczego pod kier. Stefana Stoińskiego i fragment Zlotu Kół Śpiewaczych ze Śląska Opolskiego*, transmitowany przez P. R. z Raciborza 23 stycznia b. r. W ramach tych dwu ostatnich audycyj zapoznano radiosłuchaczy ze znaczną ilością charakterystycznych kolęd śląskich.

Kiedy mowa o kolędach z niemałą przykrością stwierdzamy brak u nas dotąd dzieła, które by dawało możliwie pełny obraz naszej twórczości kolędniczej. Twórczości — jak wiadomo — niezmiernie bogatej, mieniącej się bujną różnorodnością zarówno wątków melodycznych, jak słownych. Nie zawsze wątki te są pochodzenia rodzimego, ani nie zawsze posiadają „rodowód kościelny". Dowodów w tej mierze można by zacytować wiele. Oto kilka ciekawszych przykładów. W dwóch staropolskich kolędach, zanotowanych w rękopisie kantyczkowym z r. 1721 odnajdujemy słynną hiszpańską melodię „la Folia", którą znamy z wariacyj klawesynowych d'Angleberta i skrzypcowych Corelli'ego. Jedna z kolęd Dachnowskiego (wiek XVII), zaczynająca się od słów „Czem, czem, czem, czem ubogo leżysz", oparta została na melodii ukraińskiej piosenki ludowej. A więc w jednym i drugim wypadku, pominąwszy już filiacje, stwierdzamy również świecki charakter motywów muzycznych. Owo zjawisko nie należy bynajmniej do sporadycznych w dziedzinie naszej kolędniczej twórczości. Wymownym w tym względzie świadectwem jest m. in. fakt, iż tekst jednej z kolęd, znajdujących się we wspomnianym przed chwilą rękopisie kantyczkowym dostosowano do melodii weselnej pieśni ludowej „Oj chmielu, chmielu"! Sama zresztą wyszczególniona powyżej audycja katowicka dostarczyła ważkiego w tej mierze przykładu — oto fragment jednej z wykonanych kolęd nasuwał, zarówno w zakresie rytmiki, jak melodyki, wyraźne analogie do popularnej piosenki z następującym refrenem „A kto nie wypije, tego we dwa kije — łupu, cupu, łupu, cupu" i t. d.

Tego rodzaju pokrewieństwami nie gorszmy się zbytnio. Świecka muzyka miała bowiem od dawien dawna duży wpływ na twórczość religijną niejednego narodu, że wspomnimy tu powszechne niemal stosowanie w okresie II szkoły niderlandzkiej melodyj pieśni świeckich jako „Cantus firmus" w kompozycjach kościelnych. Exemplum: niezwykle popularna w XV stuleciu francuska piosenka żołnierska „L'homme

armé" staje się trzonem tematycznym utworów mszalnych kilkunastu kompozytorów niderlandzkich. Ale ta sama piosenka, nieraz frywolna, trywialna, hulaszcza w kompozycji kościelnej — wskutek zmiany jej rysunku zwłaszcza rytmicznego jakże często zatracała niemal zupełnie swój dawny charakter. Podobnie bywa z piosenką świecką w obrębie kolęd.

Uwagi to oczywiście marginesowe, „sprowokowane" przez wyszczególnione wyżej audycje bożenarodzeniowe.

Jeszcze słów kilka o transmitowanym fragmencie Zlotu chórów polskich na Śląsku Opolskim. Wdzięczni jesteśmy Polskiemu Radiu za tę audycję, która pozwoliła nam zejść się niejako z rodakami z Opolszczyzny na jednej płaszczyźnie — na płaszczyźnie wspólnych uczuć. Tę wspólnotę plemienną i uczuciową pogłębia niewątpliwie w stopniu wybitnym pieśń — pieśń polska, będąca dla rodaków naszych na obczyźnie najtrwalszym bodaj łącznikiem z nami, z Ojczyzną, z macierzystą ziemią. Świadomość tej głębokiej prawdy biła ze słów Prezesa Związku polskich kół śpiewaczych na Śląsku Opolskim, p. Alfonsa Klaki, który gorące swe przemówienie, zakończył pełnymi mocy słowami: „Pieśnią polską żyjemy, w polskiej pieśni umieramy, w pieśni polskiej nasze zwycięstwo"!

Skoro mowa o Śląsku Opolskim niepodobna nie zaznaczyć, iż tu właśnie na tych południowo-zachodnich rubieżach, zamieszkałych w tak przeważającej większości przez Polaków-autochtonów — wyrosła polska pieśń ludowa o wysoce odrębnym, i urzekającym pięknie. A pieśni tych mnóstwo, w niewielkiej stosunkowo ilości dotąd wydanych (na uwagę zasługują głównie w tej mierze publikacje J. Rogera i Polskiej Akademii Umiejętności.)

Wracając do naszej audycji, notujemy nadto staranne produkcje chórów *Okręgu I* pod batutą p. *Henryka Tondery* oraz *Okręgu II* pod dyr. p *Jana Witta*.

Uzupełnieniem owej transmisji było interesujące „słowo wstępne" dyr. Rozgłośni katowickiej p. Stanisława Ligonia, charakteryzujące rozwój i działalność śpiewactwa polskiego na Śląsku Opolskim (śpiewactwo to w obecnej chwili wyraża się liczbą czynnych 35 chórów, zrzeszających ponad 1000 członków.)

Po ostatnich sukcesach w Belgii i Francji wystąpiła 18 stycznia przed mikrofonem P. R. „*Harfa*" warszawska pod dyr. prof. *Wacława Lachmana*. Występ tego doskonałego chóru odbył się w ramach cyklu „Polska twórczość chóralna". Program audycji obejmował utwory m. in. P. Maszyńskiego i W. Lachmana („Kołysanka góralska" i „Jadą mazury").

Z zespołów wokalnych zagranicznych słyszeliśmy holenderski chór *Colegium Musicum* pod kier. *Willema Kerpera*. Nie jest to zespół pierwszorzędny ale niewątpliwie jeden z lepszych. Wykonane zostały cztery pieśni religijne G. van Brucken-Focka.

J. P.

STAN. KAZURO

O WYKONANIU MUZYKI WOKALNEJ.

Wykonanie przez Polską Kapellę Ludową chorałów Bacha na koncercie Mił. Dawnej Muzyki, naświetlone przez niektórych krytyków z niezrozumieniem i nieuwzględnieniem intencji dyrygenta, zmusza mnie do omówienia tego zagadnienia z punktu widzenia zasadniczego.

Aby wyjaśnić tę sprawę, trzeba ustalić dwie alternatywy. 1. przy wykonaniu muzyki wokalnej nie przywiązywać wielkiej wagi do śpiewanego tekstu, a baczyć

na dokładne frazowanie motywów, zdań i okresów muzycznych, oraz na płynność melodji. Takie wykonanie spowoduje w znacznym stopniu niezrozumiałość tekstu, a nawet poszczególnych słów, które — przez połączenie ze sobą — wytworzą nieraz wyrazy drażliwe, nie nadające się do powtórzenia. Wynika z tego, że muzykę wokalną, chóralną i solową, należy nakłaniać do tekstu. Byłby to właśnie sposób 2-gi, słuszny. Powinniśmy stanąć na stanowisku, że śpiew jest przedłużoną mową, wniosłą deklamacją na melodji, czemś w rodzaju greckich chórów. Takie stanowisko dla zachowania wiersza nieraz nakaże nam rozerwać motyw a nawet i zdanie muzyczne, aby zdanie tekstu wypadło w całości, lub aby uniknąć jakiegoś absurdu fonetycznego, wypływającego z połączeń słów. Np. w kolendzie „Na Boga cię proszę" połączenie da: „Na Bogacię proszę". W każdym nawet drobnym utworze czyha szereg niebezpiecznych połączeń słów. Należy więc dla sensu tekstu poświęcić nieraz sens muzyczny, aby uniknąć drażliwych wyrazów, lub śmieszności.

Co się tyczy dynamiki, to musi ona, skoro stoimy na stanowisku muzycznej deklamacji, iść w parze z recytowanym na melodji wierszem. Np. „Ty cierpisz z nami" (Chorał Bacha): nie można sobie wyobrazić, aby to zdanie mogło być wyśpiewane jednym tchem, bez małego sforzanda na „cierpisz", bez uwydatnienia słowa „Ty", z którym zwracamy się do Boga i wogóle, aby ktoś mógł potraktować to zdanie, tak wiele mówiące, bez jakiegoś indywidualnego wykonania.

Należy przy tem na jedno jeszcze zwrócić uwagę. Śpiew jest muzyką, która operuje dźwiękami. Dźwięki te muszą być doskonałe, czyli brzmieć doskonale. Im więcej damy takich doskonałych brzmień, które tworzą akordy, tem piękniejsza, dźwięczniejsza i jaśniejsza będzie muzyka.

Nie robiąc przerw między słowami, zachwaszczamy sens tekstu i obniżamy wartość brzmienia akordów, z których każdy musi zabrzmieć jako samodzielna całość w rytmie dokładnym co do ułamka sekundy, we wszystkich głosach razem. P r z e r w y t e m u s z ą b y ć n i e m a l n i e d o s t r z e g a l n e, co można osiągnąć w zespołach przez długi trening i zrozumienie zasad prozodji. Jeżeli np. połączymy słowa „Już czas"(Bach — „Johannespassion"), to ze względu, iż wypada nam trudna samogłoska U i połączenie słów „Już czas" wypadnie jako „szczas" (same syczące zgłoski), brzmienie tych dwóch akordów do słów „Już czas" będzie bez seperowania szare, bezbarwne, czyli bez wyraźnej jakości dźwiękowej.

Poruszone tu zagadnienie może być rozmaicie komentowane przez fachowców, należy jednak pamiętać, że śpiew chóralny musi brzmieć jędrnie i jasno, opierać się na doskonałej dykcji i deklamacji, wspomaganej czynnikami dynamicznymi, a niekiedy i rytmiką w sensie rubato. Co zaś do wykonania np. Bacha, to inaczej on wypadnie przy zachowaniu wyżej wymienionych zasad w języku niemieckim, inaczej we francuskim, angielskim, a jeszcze inaczej w polskim. Doskonałe wzory wykonania tego mistrza nad mistrze spotykamy w Niemczech, najlepsze moim zdaniem w Lipsku — co do temp, wyrazu i rytmiki. Zagadnienie tekstu (niemieckiego), jest tam rozwiązane wprost niezrównanie, a brzmienie zespołu dalekie od jakiejś rozlewności i płynności.

POKRZEPIAJĄCE PRAWDY

W sprawie kultury muzycznej w wojsku

Pod tym tytułem zamieścił w „Polsce Zbrojnej“ interesujący artykuł p. Władysław Wierzbicki. Ponieważ porusza on bardzo ważny odcinek, na którym pieśń polska ma wielkie możliwości rozwoju, to jest wojsko — zamieszczamy go w całości w przekonaniu, że nasunie on może nowe myśli i pobudzi do sformułowania wytycznych dla pracy związków śpiewaczych w porozumieniu i za zezwoleniem władz wojskowych na terenie formacyj wojskowych.

Redakcja

W naszym życiu kulturalno-społecznym spotykamy się coraz częściej z faktami świadczącymi, że zakres działania naszego wojska, teraz podczas pokoju, znacznie przekracza swoje granice ściśle militarne: obejmuje jakże często, również dziedzinę oświaty.

Dowody tej żmudnej pracy spotykamy niemal na każdym kroku. Wystarczy, dla orientacji, wszcząć pobieżną tylko rozmowę z naszym żołnierzem, powracającym do cywila. Wstępował jako rekrut często zupełnie nieoświecony — powrócił natomiast oczytany i piśmienny, nauczył się fachu, lub posiadadany fach pogłębił technicznie, nabrał wreszcie swobodnej wymowy i zdrowej fantazji.

Dzieją się w wojsku naszym rzeczy doniosłe, chociaż nie reklamowane! Gdzieś tam w koszarach odbywają się jakieś lekcje, kursa, a bezprzecznie dobrze zasłużony dla idei kultury Biały Krzyż ciągle urządza w świetlicach żołnierskich jakieś przedstawienia, wieczornice, akademie. O tych rzeczach dochodzą do świadomości ogółu tylko słabe echa, natomiast ten kapitalny „szczegół“, że zbożna ta kampania oświatowa prowadzi się systematycznie, wiedzą tylko jednostki.

Tylko jedna dziedzina jest jeszcze w stadium krystalizacji, to dziedzina sztuki muzycznej; nie tej wspaniałej, królującej na estradach, ale prostej, a szczerej sztuki, tkwiącej w pieśni ludowej. Jednak już określoną zdobycz i na tym odcinku możemy zasygnalizować; już piosenkę żołnierską, wychodzącą przecież z pieśni ludowej nie traktuje się jako tylko rozrywkę, mniej lub więcej zbędną, ale jako i czynnik kształcący. Dochodzą nasz już miłe wieści, że w tym a tamtym garnizonie prosperuje chór podoficerski, że brać żołnierska bierze czynny udział w rozmaitych zespołach śpiewaczych, że inscenizuje pieśni ludowe, że hołduje tańcom o rytmach polskich.

Pozwolę sobie na pewną dygresję.

Wiadomo, że śpiew, jeżeli chodzi o nasze szkolnictwo, postawiony jest mniej lub więcej szczęśliwie chyba tylko w szkołach powszechnych, bowiem w szkołach średnich wysiłki nauczycieli śpiewu nad ugruntowaniem wokalistyki nie osiągają konkretnych wyników, a to ze względu na obfity program naukowy w tych szkołach. Młodzież nasza zatym, po ukończeniu szkoły średniej, staje wobec świata naszej pięknej i bogatej w tradycje pieśni zobojętniała, nieświadoma jej treści i formy.

Uważa się to pochopnie za defekt błahy, który nie może rzekomo zaważyć na inteligencji jednostki. Zapomina się tylko jednej rzeczy, tak istotniej, że właśnie życie nasze, z jego nerwowym tętnem, pozbawione owego fluidu, płynącego z melodii pieśni, prędzej się ściera i szarzeje. Natomiast śpiewak, śpiewak-amator, który w pieśni widzi źródło pewnych ukojeń, zawsze skuteczniej osiągnie równowagę psychiczną, niezbędną dla każdego człowieka. W chwilach silnej depresji, tak często dziś spotykanej nawet u tak zwartych, a silnych ludzi, właśnie sugestywny wpływ

dźwięku muzycznego, działa znieczulająco na podrażniony system nerwowy. Są to rzeczy, dawno stwierdzone przez psychologów, lekarzy i nauczycieli.

Otóż powracający rezerwista pod tym względem bardziej jest zaawansowany od swego brata — rodaka, który nie doznał zaszczytu służenia w wojsku. Coś niecoś przecież w wojsku śpiewał, wprawdzie nieraz z musu, który po krótkim czasie w duchu błogosławił, — śpiewając zaś w masie, rozwijał słuch i poczucie rytmu, mimo woli więc wnikł w sedno rzeczy i układał swój własny repertuar pieśniarski, bardziej przypadający mu do gustu. Z tym dorobkiem przybył do cywila, z dorobkiem, którego ani zapomnieć, ani nawet przygasić nie zdoła.

Tak charakterystyczne u ludzi wojskowych, — nawykłych do karności, — chęci przekazania nabytych wiadomości, chęci nauczania, korygowania i instruowania, będą u naszego rezerwisty dominowały nieustannie i tym samym będą go trzymały zawsze w napięciu aktywizmu wychowawczego. co do śpiewu chóralnego, — najpoważniejszej dziedziny muzyki wokalnej, jeżeli chodzi o stronę społeczno-kulturalną — będą ciągnąć go zawsze chętnie, z całą świadomością spełnionego czynu obywatelskiego.

Powiedzmy sobie szczerzs: — chórów, ale chórów racjonalnie postawionych w Polsce jest mała ilość. Mimo bowiem dostrzegalnego już napływu chętnych śpiewu chóralnego jeszcze stosunek liczebny w odniesieniu do efektownych cyfr u wielu państw i narodów razi wielką dysproporcją. Aby zaradzić temu, — mówiąc łagodnie, — niedomaganiu... należy zmobilizować wiele czynników wychowawczych jest to rzecz przyszłosci. Tymczasem byli żołnierze już wnoszą pewne prądy i uzdrawiają stosunki!

Rezerwiści nasi przynoszą z sobą poważny zasób dynamicznych właściwości charakteru, garną się więc do wszystkich zespołów, gdzie skoordynowana jakakolwiek akcja może wytworzyć rzeczy konkretne. A przecież chyba nikt nie zaprzeczy, że zespoły chóralne dają ku temu największe możliwości, bowiem tylko na tym odcinku życia kulturalnego można stworzyć harmonię ducha!

Są to prawdy stałe, nieprzemijające i znamienne!...

Zatem i na tym edcinku wojsko nasze operuje silnymi atutami — daje społeczeństwu śpiewaków — nie tych efektywnych solistów, zrywających burze oklasków na koncertach, ale owych licznych, oddanych sług pieśni na dnie powszednie!

ODZNAKA HONOROWA ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH I MUZYCZNYCH

MINISTER SPRAW WEWNĘTRZNYCH
Nr. AP.3—106

DECYZJA

Na podstawie art. 1 ust. (1) dekretu z dnia 2 października 1935 r. (Dz.U.R.P. Nr.72,poz 455) i § 4 rozporządzenia z dnia 15 listopada 1935 r. (Dz.U.R.P. Nr. 86,poz.534) w porozumieniu z Ministrem Spraw W(wych udzielam Radzie Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków waczych i Muzycznych (Warszawa, ul. Skwarczyńskiego 7) pozv

na ustanowienie i używanie odznaki honorowej według załączonego wzoru zgodnie z regulaminem tejże odznaki, stanowiącym nierozłączną część niniejszego pozwolenia.

Za MINISTRA
Korsak (m.p.)
Warszawa, dnia 16 grudnia 1937 PODSEKRETARZ STANU

REGULAMIN
Odznaki Honorowej
Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych

§ 1. Odznaka Honorowa Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych jest nadawaną tak osobom fizycznym, jak i osobom prawnym za wyjątkowo wielkie zasługi na polu krzewienia pieśni polskiej.

§ 2. Odznaka Honorowa ma trzy stopnie: pierwszy stopień — odznaka złota, 2-gi stopień — odznaka srebrna, 3-ci stopień odznaka bronzowa i noszona jest na lewej klapie fraka, smokinga względnie marynarki. Odznaka złota i srebrna jest umieszczona na amarantowej kokardzie.

§ 3. Odznakę Honorową nadaje Rada Naczelna Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych na mocy jednomyślnej uchwały powziętej na wniosek Kapituły Odznaki Honorowej. Kapituła składa sią z trzech osób fizycznych, odznaczonych Odznaką Honorową 1-go stopnia według kolejności odznaczenia i dwóch członków Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych.

§ 4. Kapituła Odznaki Honorowej przygotowuje wnioski na mocy materiału zebranego z własnej inicjatywy i na mocy materiału nadesłanego przez związki i towarzystwa śpiewacze i muzyczne.

§ 5. Wniosek na odznaczenie musi zawierać następujące rubryki: a) nazwisko i imię osoby podanej do odznaczenia, b) miejsce i data urodzenia,c) zawód, d) stwierdzenie, że jest nieposzlakowana na honorze, e) dokładny życiorys, f) wyszczególnienie zasług, jakie uprawniają do odznaczenia, g) opinia organizacji śpiewaczej, czy muzycznej, na której terenie działa lub działała osoba podana do odznaczenia, h) opinia związku macierzystego.

§ 6. Odznaka Honorowa 1-go stopnia może być nadana osobie fizycznej, która conajmniej lat 25 pracuje na terenie całego śpiewactwa polskiego i dla niego położyła wyjątkowo wielkie zasługi, czy to na polu twórczości muzycznej, czy też na polu organizacyjnym lub za działalność wyjątkowej doniosłości dla polskiej kultury muzycznej i śpiewaczej. Osobom prawnym może byc nadawana Odznaka Honorowa 1-go stopnia za conajmniej 50-letnią bardzo owocną działalność artystyczną, kulturalną i społeczną. Rada Naczelna ma prawo w wypadkach wyjątkowej doniosłości przyznawać Odznakę Honorową osobom prawnym nieodpowiadającym w zupełności warunkom przewidzianym w §. 6, 7 i 8 statutu, przy czym we wniosku takim Rada Naczelna musi podać motywy uzasadniające odstępstwo od podstawowych warunków.

§ 7. Odznaka Honorowa 2-go stopnia może być nadana osobie fizycznej za conajmniej 20-letnią owocną pracę dla polskiego śpiewactwa na terenie okręgu lub związku, czyto na polu twórczości muzycznej, czy na polu organizacyjnym lub też za działalność wybitną dla polskiej kultury muzycznej i śpiewaczej. Osobom prawnym może być nadawana Odznaka Honorowa 2-go stopnia za conajmniej 25-letnią owocną działalność na polu artystycznym, i kulturalnym i społecznym.

§ 8. Odznaka Honorowa 3-go stopnia może być nadana osobie fizycznej za wybitną działalność muzyczną i organizacyjną na terenie jednej miejscowości lub jednego chóru przez conajmniej 15 lat lub za doniosłą działalność dla polskiej kultury muzycznej i śpiewaczej.

§ 9. Odznaczenia nadawane są zasadniczo raz do roku w dniu 3 maja. W wyjątkowych wypadkach może być nadane odznaczenie w każdym czasie.

§ 10. Odznaczeni otrzymują od Rady Naczelnej Z.P.Z.S. i M. dyplom bezpłatnie a Odznakę Honorową za zwrotem kosztów, które wynoszą dla Odznaki 1-go stopnia — zł. 20. — dla 2-go stopnia — zł. 10, —, dla 3-go stopnia — zł. 5. —

§ 11. Osoba odznaczona ma prawo nosić Odznakę Honorową w następujących okolicznościach:

a) na uroczystościach śpiewaczych, b) na uroczystościach państwowych i narodowych, d) w momentach uroczystych dla osoby odznaczonej. W innym czasie ma prawo nosić miniaturkę Odznaki Honorowej.

ŻYCIE ORGANIZACYJNE I KRONIKA W KRAJU

WOJEWÓDZKI ZWIĄZEK POLSKICH STOWARZYSZEŃ ŚPIEWACZYCH i MUZYCZNYCH W ŁODZI.

Koledzy!

W roku 1938 Wojewódzki Związek Polskich Stowarzyszeń Śpiewaczych i Muzycznych obchodzić będzie dziesięciolecie swego istnienia.

Delegaci zrzeszonego śpiewactwa na walnym zjeździe w dniu 24./IV. 1937 r. jednomyślną uchwałą postanowili uczcić dzień ten wybudowaniem w Łodzi Pomnika, Wielkiemu Pieśniarzowi Narodowemu, Stanisławowi Moniuszce oraz zorganizowanie w Łodzi zjazdu StowarzyszeńŚp iewaczych, połączonego z konkursem chórów związkowych.

Komitet Wykonawczy ustalił termin uroczystości na 5, 6 i 7 czerwca r. b. Powołane Komisje rozpoczęły już prace przygotowawcze i w najbliższym czasie podamy Szanownym Kolegom wszystkie szczegóły tych wielkich uroczystości. Ażeby zjazd wypadł pod każdym względem sprawnie i imponująco, musimy już dziś posiadać następująco dane:

1. Czy Szanowni Koledzy, dając wyraz należnego hołdu dla Wielkiego Piewcy Narodowego, wezmą udział w wspomnianym zjeździe.

2. W jakiej ilości kobiet .... mężczyzn ....

3. Czy Chór Wasz weźmie udział w konkursie (mieszany, męski).

4. Podać dwa dzieła (zaleca się kompozytorów polskich oraz imię i nazwisko dyrygenda).

5. Podczas odsłonięcia Pomnika obowiązkowo wszystkie chory wykonują:

a) Jeszcze Polska nie zginęła — Unisono,

b) Gaude Mater Polonia — chóry mieszane,

c) Do Melpomeny — Lachmana — chóry męskie z orkiestrą.

6. Po odsłonięciu Pomnika w pierwszym dniu zjazdu w godzinach po południowych przewidziane są dowolne koncerty chórów w parku ks. J. Poniatowskiego. Konkurs chórów odbędzie się w drugim dniu zjazdu, tj. 6 czerwca rb. W tym dniu w godz. rannych chóry mogą wziąć udział w poszczególnych kościołach z wykonaniem śpiewów. Trzeci dzień zjazdu przeznacza się na zwiedzenie miasta (fabryk, gmachów publicznych i t. p.).

Koledzy!

Podając powyższe do wiadomości, zaznaczamy zarazem, iż pragnęlişmy by

pierwszy ten Zjazd Ogólny w tym Polskim Manczesterze, mieście wielkiej i ciężkiej pracy, stał się wielką potężną manifestacją śpiewactwa polskiego, dokomentując zarazem nasz Hołd i Cześć powinną dla Wielkiego Piewcy Narodowego.

Zapraszając Was serdecznie o liczny udział prosimy i zarazem o odpowiedź na powyższe najpóźniej do dnia 15 marca rb., po czym prześlemy Wam wszystkie szczegóły całej uroczystości.

Cześć Pieśni!

Komitet Wykonawczy:
Andrzejczak Edward, Bełtowski Kazimierz, Feja Franciszek, Jaskółowski Antoni, Kamiński Antoni, Myszkorowski Eugeniusz, Prof. Pędzimąż Aleksander, Szmidt Aleksander, Wolczyński Józef.

Z ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO STOLICY. Wobec dwutysięcznej rzeszy młodzieży szkół ogólnokształcących, zgromadzonej na koncercie w Filharmonii Warszawskiej dnia 27 b. m. wykonane było misterium „La Madia" znakomitej kompozytorki włoskiej Elisabetty Oddene, do libretta Renzo Pezzani. W wykonaniu tego wspaniałego dzieła udział wzięli: chór uczniów szkoły muzycznej im. W. Chrapowickiego, Kapela Ludowa, soliści Wacław Prusak, Irena Mniszkowa i Maria Kaczurbina, oraz orkiestra Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Stanisława Kazuro.

Dzieło to młodociana publiczność przyjęła z entuzjazmem.

Prof. St. Kazuro ukończył oratorium do słów Kasprowicza pod tytułem „Moja pieśń wieczorna".

OKRĘG VI. POMORSKIEGO ZWIĄZKU ŚPIEWACZEGO. Jak już swego czasu donosiliśmy Okręg VI Pomorskiego Związku Śpiewaczego w Gdańsku urządza w czasie od 4 — 6 czerwca 1938 r. w Gdańsku zjazd śpiewaczy, połączony z konkursem chórów. Do Konkursu dopuszczone są wszystkie koła, *bez względu na przynależność związkową*. Zaproszenia na zjazd zostały do poszczególnych kół wysłane. Ponieważ niektóre związki nie nadesłały adresów swych kół, Zarząd VI Okręgu Pomorskiego Związku Śpiewaczego w Gdańsku zwraca się tą drogą do kół, które zaproszeń dotychczas nie otrzymały, z serdeczną próbą o łaskawe wzięcie czynnego udziału w zjeździe. Podkreślać nie potrzeba znaczenia takiego zjazdu, zakrojonego na wielką skalę a zorganizowanego w Gdańsku. Dotychczas zgłosiło 20 kół udział w zjeździe (Lwów, Wilno, Poznań, Bydgoszcz, Grudziądz i t. d.)

Zarząd Okręgu VI Pomorskiego Zw. Śpiew. ubiega się u właściwych władz o przyznanie uczestnikom zjazdu jak najdalej idących ulg kolejowych.

Wszelką korespondencję należy kierować pod adresem: Okręgu VI Pomorskiego Związku Śpiewaczego, Gdańsk, Dominikswall 6.

KONKURS NA PIEŚŃ LUDOWĄ Z KUJAW

PROTOKUŁ

posiedzenia „Jury" konkursu na pieśń ludową z Kujaw ogłoszonego przez Tow. b. Chórów Katedralnych „Lutnia" we Włocławku.

Sąd konkursowy w składzie Pp. prof.: Stanisława Kazury, Jana Maklakiewicza i Wacława Lachmana zdecydował nie przyznać I-szej nagrody, zamiast której ustalił dwie nagrody IV (czwarte).

Nagrody przyznano jak następuje:

Nagroda II za utwór p. t. „Jechoł chłop" (godło „Rawe"),

Nagroda III za utwór „Od Włocławka do Kruszwicy" (godło „Nad Gopłem"),

Nagroda IV-a za utwór „Chłopak ci ja chłopak" (godło „Wude"),

Nagroda IV-b za utwór „Oj kujawiak ci" (godło „Cześć Pieśni"),

Nagroda V za utwór „Kujawiak" (godło „Chodecz"),

Nagroda VI za utwór „Kujawiak" (godło „1937").

Poza tym Sąd Konkursowy postanowił wyróżnić:

utwór „Kujawiak" godło „Salve"

„ „Jabłoneczka" godło „Zbych"

„ „Ażeby ja mogła" godło „Jaś i Małgosia"

utwór „A gdy poszedł Stach" godło „Oj Stachu".

Na tym prace Sądu Konkursowego zakończono.

Warszawa, dnia 11 stycznia 1938 r.

(—) *St. Kazuro*

(—) *J. Maklakiewicz*

(—) *W. Lachman*

Po otwarciu kopert zawierających nazwiska autorów nagrodzonych prac okazało się, że nagrodzonymi zostali następujący kompozytorowie:

Nagroda II-ga (zł. 150) p. Wacław Drążkowski z Torunia,

Nagroda III (zł. 100) p. prof. Zygmunt Moczyński z Torunia,

Nagroda IV-a (zł. 50) p. Wacław Drążkowski z Torunia,

Nagroda IV-b (zł. 50) ks. Antoni Chlondowski z Warszawy,

Nagroda V (zł. 50) p. Tadeusz Mayzner z Warszawy,

Nagroga VI (zł. 50) p. Franciszek Mielczarek z Turka.

Autorami utworów wyróżnionych są Pp.: W. Drzewiecki z Poznania, Józef Lasocki z Łucka i prof. Z. Moczyński z Torunia.

ZWIĄZEK MAZOWIECKI — OKRĘG BŁOŃSKI. Dnia 9 stycznia br. Okręg Błoński zorganizował wieczór kolend w Żyrardowie. Udział wzięły oprócz Chóru Kościelnego „Lutnia" z Wiskitek „Lira" i „Echo" z Żyrardowa, oraz soliści — Maria Szalińska i Helena Pakuła.

„ECHO" ŻYRARDÓW. W dniu 23 stycznia br. odbyło się w Żyrardowie zwyczajne ogólne zebranie tow. Śpiew. „Echo". Sprawozdanie z działalności tow. przedstawił dyrygent p. Stefan Szymański i prezes p. J. Bedełek. Z ważniejszych imprez urządzonych przez zarząd należy wymienić zorganizowanie wycieczki dla swych członków i ich rodzin do Częstochowy, Krakowa i Wieliczki. W zebraniu ogólnym wzięli również liczny udział członkowie popierający.

Wybrano zarząd w następującym składzie: Bedełek Józef — prezes, Borkowski Jan — wiceprezes, Bocheński Stefan — wiceprezes, Sztark Karol — sekretarz, Pękacki Bronisław — skarbnik, Ciszewski Władysław — gospodarz, Borowska Stanisława — bibliotekarz, Rauzer Emil i Sobol Eugeniusz — członkowie zarządu. Siedziba towarzystwa mieści się w Żyrardowie, przy ul. Limanowskiego 4. Sekretariat czynny w środy i piątki od 19 — 21.

Adres dla korespondencji: Żyrardów, Kościelna 10, Józef Bedełek.

ZWIĄZEK MAŁOPOLSKI P. T. Ś. i M. LWÓW. Towarzystwo śpiewacze „Echo-Macierz" godnie uczciło pamięć swego długoletniego dyrektora artystycznego, pieśniarza polskiego Jana Galla w 25. rocznicę jego zgonu. Staraniem tego zespołu odbyło się w dniu 17 października ur. w kościele ewangielickim uroczyste nabożeństwo, w czasie którego pięknie pracowane kazanie okolicznościowe wygłosił pastor mjr. Bauszel a członkowie „Echa-Macierzy" pod dyr. J. Kołaczkowskiego odśpiewali Galla „Requiem", „Kosiarz", „Lacrimosa" i „Libera me domine" oraz pieśni żałobne Rutkowskiego i Mendelsochna. W dniu 4 listopada ur. odbył się w sali Polsk. Towarzystwa Muzycznego koncert, w program którego wchodziły utwory solowe i chóralne Galla. Po źródłowo opracowanym przemówieniu prezesa dra Waligórskiego nastąpiły produkcje chóru „Echa-Macierzy" pod. art. Kier. dyr. J. Kołaczkowskiego i solistów pp. J. Jasińskiej i St. Russockiego. Wypełniona sala wyborową publicznością

darzyła wykonawców rzęsistymi oklaskami.

STRYJ. W dn. 7. i 8. grudnia ur. święciło Towarzystwo śpiew. „Gądźba" 25-lecie swego iatnienia. Na program uroczystości złożyły się: koncert wieczorny w sali „Sokoła", uroczyste nabożeńatwo w kościele parafjalnym złożenie wieńców na grobach zmarłych członków i komers w Czytelni kolejowej. W uroczystościach tych wzięli udział delegaci lwowskiego Związku, przedstawiciele władz państwowych, i samorządowych, duchowieństwa, wojskowości i miejscowych zrzeszeń kulturalnych i społecznych.

ZAGRANICĄ

„SYMFONIA" — BROOKLYN. W początkach stycznia br. odbyło się roczne posiedzenie popularnego Chóru Symfonia w Brooklynie, który w roku bieżącym (1938) święci srebrny jubileusz swej egzystencji.

Uchwalono szereg poważnych imprez, a mianowicie, jako wstęp do wytężonej akcji uchwalono wystawić operetkę K. Krumłowskiego w 4 aktach p. t. „Sluby Rybackie" w dniu 13 lutego, uchwalono również urządzić koncert jubileuszowy w dniu 7 maja, postanowiono przytym, aby chór stanął do zawodów Okręgu 7-go 22 maja w Yonkers, by utrzymać palmę pierwszeństwa na chóry mieszane, którą od szeregu lat dzierży.

Zarząd na rok jubileuszowy wybrano — L. Tomaszewski, prezes; W. Kuźnicki, wice-prezes; J. Czajkowska, wiceprezeska; H. Molska, sekretarka protokółowa; L. Dąbrowska, sekretarka finansowa; Anna Strick, skarbniczka; Edm. Sennert, dyrygent.

FILARECI — DUDZIARZ — CHICAGO W grudniu ubiegłego roku odbyły się wybory urzędników w chórze Filareci-Dudziarz nr. 15 Z. Śp. Pol. w Am. Wybrano następujący zarząd.

Alojzy Bogdanowicz, prezes; Lucjan Prusiewicz, wice-prezes; Maria Skaja, wice prezeska; Jakób Bolsiewicz, sekretarz protokółowy; Genowefa Bordin, sekretarka finansowa, Michał Nowak, kasjer; Agnieszka Namowicz, gospodyni; Aurelia Bordin, Henryk Styburski, bibliotekarze. J. Woźny, N. Drzewicka, M. Durko, E. Job, L. Rogowski, A. Cymek, S. Karpow, rada gospodarcza; Janina Bogdanowicz, korespondentka; George Benetzky, dyrygent.

20-go marca 1938 r. pięć Chórów, których dyrygentem jest p. G. Benetzki, urządza wspólny Jubileuszowy Koncert w uznaniu 15-letniej pracy dyr. Benetzkiego.

Następujące Chóry wezmą udział: Filareci — Dudziarz nr. 15 ZSP. w A. Serbski Chór „Karageorge" z Gary, Ind. Ukraiński chór „Chicago", Kroacki chór „Zora" z Chicago, Kroacki chór „Preradovic" z Gary.

„NOWE ŻYCIE" — CHICAGO. Dnia 6 go grudnia odbyły się wybory zarządu na następny rok. Prezesem pozostaje nadal kol. B. Paszkowski, wiceprezesem kol. Suchecki, sekr. prot. kol. S. Kuźniewicz, sekr. fin. kol. Jarecki, kasjerem kol. Wasilewski, dyrygentem kol. Kalmus, wicedyrygentem kol. Jestadt. Lekcje chóru odbywać się będą w piątki w Klubie przy Milwaukee i Division. Prosimy wszystkich, posiadających głos i słuch, o wstępowanie w nasze szeregi. Chodzi nam o zdobywanie młodzieży, aby z niej później wyrastali szermierze kultury polskiej, gdy nas starszych już zabraknie.

„CHÓR wraz z dodatkiem nutowym ukazuje się na początku każdego miesiąca
Warunki prenumeraty:
W kraju: rocznie 6 zł., półrocznie 3 zł., kwartalnie 1 zł. 50 gr.
Zagranicą: rocznie 7 zł., półrocznie 3 zł. 50 gr., kwartalnie 1 zł. 80 gr.
Konto w P. K. O. Nr. 29742.

Redaktor **dr. Jan Niezgoda**, Warszawa, ul. Skwarczyńskiego 7, tel. 12.57-95
Administracja: w księgarni F. Grąbczewskiego, Warszawa, Krak.-Przedm. 1, tel. 617-55

Drukarnia „ZGODA" J. Klimczak i S-ka. Zielna 47, tel. 6.19-57

Bezpłatny dodatek do mies. „CHÓR“

JEGO UŚMIECH

na chór męski

Słowa: FELIKS KIWELOWICZ

JAN MAKLAKIEWICZ

Niezbyt powoli (z dużą prostotą)

T. I. II.

mp

1. La - tem,gdy li - py | mio - duy kwiat roz - | ta - czał wkrąg swe
2. Dzia-dek A - le - ją | wol - no szedł, roz - | glą - dał się do -
3. Pa - trzył, jak ma - łych | dzie - ci garść we - | so - ło so - bie
4. Uśmiech roz - jaś - nił | Je - go twarz na | wi - dok dzie - ci

B. I. II.

mp

1. cza - ry, | Dzia-dek A - le - ją | wol - no szedł wmun- | du - rze swo - im
2. ko - ła; | patrzył, jak ma - łych | dzie - ci garść ba - | wi - ła się we -
3. plą - sa, | uśmiech roz - jaś - nił | Je - go twarz i | skrył się wgłę-bi
4. ma - łych. | Dzie - ci wi - dzia - ły

1.2.3 zwrotka

1. sza - rym.
2. so - ło.
3. wą - sa.

4 zw.

f

uśmiech,brwi | tak Go | za - pa - mię - | ta - e - ły.

SYNA SERCE KOCHAJĄCE

na chór męski

Słowa: FELIKS KIWELOWICZ — JAN MAKLAKIEWICZ

Z powagą i uczuciem

T. I.II. / B. I.II.

mf

1. Pa-mię - ta - łeś o swej mat - ce na - wet w chwi-li swe - go zgo - nu wiel - bi - łeś Mat - kę czy - na - mi, jak Cie - bie sło - wem wiel - bio - no.
2. U swej Mat - ki stóp zło - ży - łeś sy - na ser - ce ko - cha - ją - ce zło - ży - łeś whoł-dzie naj - szczer - szym mi - łoś - cią ser - ce tę - tnią - ce.
3. Ty spra-wi - łeś, że nie zgi - nie Two - jej Mat - ki pa - mięć wznio - sła na wie - ki już chwa - ła Mat - ki za - słu - gą Two - ją u - ros - ła.

mp — cresc. — f — mf

WÓDZ

na chór mieszany

Słowa: Z. LUBICZ - F. KIWELOWICZ

JAN MAKLAKIEWICZ

Poważnie

S. A. T. B.

mp

1. Do - kąd i - dziesz w sze-re-gach plu - to - nu? sza - ry,
2. je - dziesz na cze - le sze - re - gu? o - fi -
3. Wo - dzu, na cze - le Le - gio - nu! po - co

1. Do - kąd i - dziesz w sze-re-gach plu - to - nu? sza - ry,
2. je - dziesz na cze - le sze - re - gu? o - fi -
3. Wo - dzu, na cze - le Le - gio - nu! po - co

f

1. groź - ny żoł - nie - rzu mój mło - dy! I - dę wal - czyć za
2. ce - rze na cze - le szwa - dro - nu! Ja - dę wciąż w nie-stru -
3. wie - dziesz na bo - je huf krwa - wy? Ja chcę Na - ród u -

1. groź - ny żoł - nie - rzu mój mło - dy! I - dę wal - czyć za
2. ce - rze na cze - le szwa - dro - nu! Ja - dę wciąż w nie-stru -
3. wie - dziesz na bo - je huf krwa - wy? Ja chcę Na - ród u -

cresc.

1. wol - ność do zgo - nu | chcę wier - no - ści | swej zło - żyć do -
2. dzo - nym swym bie - gu | sie - ję wol - ność | i wal - czę do
3. chro-nić od zgo - nu | wio - dę Na - ród | w blask ży - cia i

cresc.

1. wol - ność do zgo - nu. | chcę wier - no - ści | swej zło - żyć do -
2. dzo - nym swym bie - gu | sie - ję wol - ność | i wal - czę do
3. chro-nić od zgo - nu | wio - dę Na - ród | w blask ży - cia i

cresc.

1. zło żyć do - - -
2. wal - czę do
3. w blask ży - cia

1.2. | 3.

ff *mp*

1. wo - - - - | - dy. 2. Do kąd
2. zgo - - - - | - nu. 3. A Ty
3. sła - - - - | - - - - - - - | wy.

ff *mp*

1. wo - - - - | - dy. Do kąd
2. zgo - - - - | - nu. A Ty
3. sła - - - - | - - - - - - - | wy.

ff *mp*